1) En primer lugar, el estudioso analiza minuciosamente diversos hipotextos de la obra. Ocho páginas (16-24) son dedicadas al análisis de las intertextualidades entre *Paz* e *Icaromenipo*. Sin embargo en ningún punto del estudio, Camerotto trata la cuestión de la (posible) influencia de las obras de Menipo de Gádara sobre el diálogo de Luciano. Es difícil y arriesgado especular sobre obras que no conservamos, sin embargo, omitir el tema no es la solución. Hubiera sido esperable que el autor se pronunciase acerca de aspectos como la influencia de Menipo en la forma de *Icaromenipo*, en la configuración del protagonista (más allá del cinismo alegado por Camerotto) o en la elección del tema, el vuelo al Olimpo. Por otra parte, estamos de acuerdo en el papel de Menipo como héroe satírico en la obra; no obstante, esto no implica que fuese el ''porte-parole'' de Luciano (p. 1). Nosotros coincidimos con Relihan (1993), *Anciente Menippean Satire*, p. 103 en que ''Lucian makes fun of Menippus''. Esto es un aspecto importante que marca la relación entre Luciano y su personaje. Desde nuestro punto de vista, el samosatense emplea al cínico como protagonista de tres de sus obras, *Necromancia*, *Icaromenipo* y *Diálogos de los dioses*, pero no lo considera su *alter ego* o su portavoz, sino un narrador extremadamente fantasioso al cual puede hacer blanco de sus parodias.

2) Camerotto considera *Icaromenipo* como un ''diálogo-cómico'' por la *mixis* de diversos géneros realizada por Luciano en la creación de la obra. Entre estos géneros se encuentra la comedia ática aristofánica. Nosotros coincidimos con el autor en que *Paz* es uno de los hipotextos del diálogo; no obstante, pensamos que aquello que aporta la comedia antigua al diálogo cómico de Luciano es más que pasajes o escenas reelaboradas que exponen una relación intertextual entre la obra del samosatense y algún ''representante'' de aquel género. Como ha afirmado Branham (1989) *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, pp. 32-3, el aspecto fundamental que el diálogo cómico toma del género cómico es el agón. No encontramos escenas agonísticas en *Icaromenipo*, como sí lo hacemos en obras posteriores de Luciano a las que sí debemos incluir dentro del grupo de diálogos cómicos: *Pescador*, *Zeus trágico*, *Doble acusación*. En cuanto al género de *Icaromenipo*, coincidimos con Relihan (1993) *Anciente Menippean Satire*, p. 103-4 y ss. en que se trata de una ''sátira menipea''.

Finalmente, pensamos que el estudio de Camerotto se trata de un valioso aporte que ilumina *Icaromenipo* en particular y la literatura de Luciano en general.

Proba, Cento Virgilianus de Laudibus Christi-Ausonio, Cento Nuptialis

La Ficco Guzzo, María Luisa; Carmignani, Marcos (2012). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. Ediuns. 226 pp. ISBN 978-987-1620-89-0.


Liliana Pégolo
UBA/ pegolabe@gmail.com

Con la aparición de este libro, que cuenta con la revisión técnica de Rubén Florio, la Universidad Nacional del Sur contribuye una vez más con la investigación de la literatura tardoantigua, caracterizada por la revisión del pasado grecolatino al que se adecua renovando el canon de los géneros discursivos. En este caso se trata de las transformaciones operadas por los poetas Proba y Ausonio a la poesía virgiliana que, desde las prácticas áulicas, gramaticales y retóricas, persistía con el valor de un *carmen sacrum* de vigencia y reconocimiento universal.

En particular, los aportes genéricos llevados a cabo por ambos autores en el transcurso del siglo IV giran en torno al centón, el que, tal como afirma Florio (p. 6), no constituye "solo un ejemplo de la recurrente lectura y generosa exuberancia de la obra de Virgilio, sino de las extremas rearticulaciones a que pudo ser sometido". Con esta afirmación el Dr. Florio se refiere al hecho de que la poesía centonaria, nacida del afán lúdico y revisionista de la Antigüedad tardía, se concretará en propósitos disímiles conforme a las adecuaciones del pasado literario que efectúen sus creadores.

En este caso La Fico Guzzo y Carmignani, respectivamente, abordan el análisis y la traducción de dos centones inspirados en la poesía del mantuano,

pero de finalidades opuestas: el *Cento Vergilianus* de Proba, de carácter religioso, y el *Cento Nuptialis* del poeta aquitano Ausonio, quien reconoce que ha convertido a Virgilio en un autor lascivo. En primer lugar, se encuentra una "Introducción General" (pp. 7-15) en la que se señalan los alcances etimológicos y semánticos del término "centón", su historia en el marco de la literatura de tipo pagano y su posterior resignificación cristiana, y por último las ediciones que se cuentan de ambas obras,

Seguidamente la Dra. La Fico Guzzo analiza el contexto cultural tardoantiguo en el que aparecen los centones cristianos (pp. 19-42), incluyendo su producción entre las prácticas áulicas caracterizadas "por colocar en un lugar central la imitación y la intertextualidad" (p. 19). A esto se suma la difusión del cristianismo que lleva a cabo un "proceso de interacción", como lo denomina la autora, entre la cultura precedente y el pensamiento cristiano. De esa instancia de semi confrontación se percibe la necesidad de instalar la exégesis textual a partir de la aprehensión de sentidos y una lectura figurada. Con buen criterio, La Fico Guzzo sostiene que hay procesos de "pseudo-centonización" (p. 22) en autores como Nemesiano y Juvenco, a fines del siglo III y en las primeras décadas del IV respectivamente.

En esta acomodación de la intelectualidad cristiana a los textos literarios pasados, Virgilio se instala como profeta (p. 24), continuándose con la veneración que el mantuano recibía desde siglos atrás; no es de extrañar que la poesía virgiliana sirviera de texto base para reproducir "las revelaciones bíblicas" y clarificar "las verdades cristianas" (p. 26). Proba, sobre la cual hay dificultades de datación y filiación (p. 27), es una continuadora de esta tradición laudatoria, y en este sentido se la considera como "la autora del centón virgiliano más conocido y difundido en toda la historia de la literatura cristiana antigua" (p. 26).

La Fico Guzzo, una vez presentado el contexto de producción del centón y allanadas algunas cuestiones que hacen a la transmisión del texto, destaca el hecho de que Proba se tomó ciertas licencias en la composición centonaria, ya que los primeros 23 versos no obedecen a este género sino que los utiliza para "explicitar el objetivo y las características de su obra" (p. 30), estableciendo los límites de lo que acepta o no de la tradición épica pagana. La Fico Guzzo demuestra que no es solo Virgilio el modelo utilizado preferentemente para reflexionar en torno al género, sino también Lucano (pp. 30-31), por ser quien "experimenta y denuncia la dolorosa agonía de la Roma imperial" (p. 31). Una vez que se establece la relación místico-exegética con la literatura de los clásicos, Proba da comienzo a la revelación en términos de *patch-work* literario.

Para el análisis del centón propiamente dicho La Fico Guzzo utiliza el trabajo de M. Băzil, *Centones Christiani. Métamorfhoses d'una forme intertextualle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris, 2009, en el que se analiza la técnica compositiva de Proba "intentando descubrir y explicitar la poética intertextual que caracteriza su centón" (p. 35). En cuanto al reconocimiento de los elementos tomados de la Biblia y otras escenas que se correlacionan con las Escrituras, la filóloga bahiense se vale de la obra de E. Clark y D. Hatch, *The golden bought, the oaken cross. The virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba,* California, 1981. En esta se advierte el modo en que Proba "selecciona, manipula y modela los episodios bíblicos con una notable libertad, en función de sus intereses y valores personales" (p. 37).

Tras breves conclusiones sobre la tarea de Proba a la hora de reorganizar formal y semánticamente los pasajes virgilianos (p. 42), sigue la traducción del centón realizado por la Dra. La Fico Guzzo (pp. 43-131), quien aclara cuál es la edición utilizada (Schenkl, 1888). De manera enfrentada se dispone el texto latino y el español; al pie, respectivamente, se señalan los pasajes de Virgilio utilizados para la composición y algunas notas confeccionadas por La Fico Guzzo. En lo que respecta a la traducción, esta se ajusta casi de manera literal al texto latino, por lo cual puede seguirse la lectura de una u otra página, verso a verso. En cuanto a las notas, resultan un tanto repetitivas en relación con lo dicho en las páginas precedentes.

A continuación el Dr. Carmignani introduce el centón ausoniano reconociendo a su autor como el de mayor importancia entre los poetas doctos de la segunda mitad del siglo IV (p. 135). Tras efectuar una breve biografía, clasifica la obra del aquitano teniendo en cuenta la opinión de R. P. H. Green, *The Works of Ausonius,* Oxford, 1991, quien reconoce en la obra de Ausonio tres categorías poéticas que no resultan concluyentes: 1) personal, 2) descriptiva y documentaria y 3) poesía escolástica (p. 136). El *Cento Nuptialis* pertenece a esta última.

Tras enumerar y comentar brevemente los principales poemas de Ausonio, Carmignani señala las características fundamentales de su hacer poético, tales como la recuperación de la polimetría, la

experimentación de tipo neotérico, la elegancia compositiva y el equilibrio formal, según los dictados de una "poética de la miniatura" (p. 138). Asimismo analiza la relación que Ausonio mantuvo con los ideales cristianos, en particular cuando las circunstancias que rodearon su existencia no mostraban claridad entre el hecho de ser cristiano o pagano. Su estilo lúdico, casi artificioso, fue estimado como propio de aquel que vive "fuera del mundo" y su obra sufrió los devaneos de las épocas, siendo opacada y reconocida cíclicamente (pp. 139-140).

Seguidamente se ocupa de ubicar el *Cento Nuptialis* en el marco de la historia de los centones latinos, historia que divide en dos períodos: uno a fines de la segunda centuria y otra en el mencionado siglo IV. Señala las diferencias del centón ausoniano con respecto al de Proba, fundamentalmente en lo que respecta a la elección de la vía secular y la pertenencia al género epitalámico. Carmignani dedica uno de los apartados de su introducción a la clasificación de los diferentes "poemas de bodas" que pueden reconocerse en la Antigüedad, destacando subgéneros tales como el *hymenaeus* frente al *epithalamium* (p. 142). Asimismo reconoce los autores que instituyeron en la poesía antigua la tradición de la poesía nupcial, desde Safo a Estacio, la que se continuó en la Antiüedad tardía; en esta tradición Ausonio introdujo la *Imminutio*, sección donde con detalles obscenos representa la felicidad de los esposos.

Carmignani también se detiene en la enumeración y breve descripción de los *topoi* de la poesía epitalámica, ejemplificándolos con la poesía de Catulo; también incluye, bajo el subtítulo "La tradición epitalámica" (pp. 142-147), cuestiones genéricas a partir de las consideraciones de los *rhetores* e información sobre el ritual del matrimonio en Roma, particularmente aquella referida a la aristocrática *confarreatio*. La necesidad de esta mixtura temática se comprende ante las variantes operadas por Ausonio en lo que respecta a la poesía nupcial, ya que combina los dos sentidos del término *epitahalamium* produciendo "una superposición parcial del género" (p. 145). Seguidamente se analiza la tradición textual del centón ausoniano, considerando a este género como un testimonio de la tradición textual virgiliana, aunque no todos los filólogos coinciden en que documentan con certeza la tradición indirecta, por lo cual fueron menospreciados a lo largo del tiempo; no obstante "son textos ricos y complejos" (p. 147) que contribuyen a revalorizar la labor de los creadores y comentaristas tardoantiguos.

A continuación Carmignani distingue la alternancia entre textos en prosa y verso que incluye la "Carta a Paulo" como prefacio, el centón propiamente dicho, un breve epigrama y finalmente una continuación de la epístola con la que se cierra la obra. En la carta se explica "cómo fue la génesis del *Cemto Nuptialis*" (p. 148) y la intervención del emperador Valentiniano en esto; define qué se entiende por centón, cuáles son sus reglas compositivas y lo compara con un juego llamado *stomachion*. Es decir que el lector se encuentra ante un *ars poetica centonaria* que, como señala Carmignani, hace surgir un conjunto de interrogantes sobre los destinatarios, la composición del centón, el cumplimiento de un mandato imperial, entre otros (pp. 149-150).

El hecho de detenerse en la "Carta a Paulo" le permite al autor de este estudio preliminar analizar la visión que tiene Ausonio acerca del género, en el que la memoria cumplía un rol fundamental, como así también el conocimiento del texto base que se aprendía en las escuelas. Por otra parte se detiene en las reglas técnicas que consisten, según el propio Ausonio, en el montaje de versos y hemistiquios: "La clave de este *lusus* radica en la capacidad de 'zurcir' los versos virgilianos" (p. 151). Carmigniani explica métricamente cómo se producía esta labor "de aguja" que desafiaba la unidad del poema y que constituía la preocupación central de Ausonio. En las páginas siguientes (pp. 153-156) se insiste en el carácter lúdico del centón, lo que convierte a este tipo de obra en un texto de carácter menor, de ahí la relación con ese juego de ingenio de carácter geométrico que es el *stomachion*, del cual se habla particularmente (pp. 157-160).

Casi en último lugar de este estudio se reconocen las partes del *Cento Nuptialis*, en el que se conmemoran las bodas de Graciano y Constancia, llevadas a cabo en el año 374. El texto, constituido por 131 hexámetros, está dividido en ocho secciones. Carmigniani expone la estructura y la temática del centón atendiendo a las características de la poesía epitalámica y el modo en que Ausonio hizo uso de la poesía virgiliana. De las secciones, la que despierta mayor atención es la octava, la mencionada *Imminutio*, porque en ella "se describe vívidamente el coito" (p. 163). Esta parte revela el conocimiento que Ausonio tenía del vocabulario sexual y literario precedente y, principalmente, la versatilidad de los versos virgilianos, usados de manera obscena. En función de esto, Carmigniani reconoce algunos *topoi* de la tradición clásica que

se hallan en la *Imminutio*, tales como la concepción del amor como una batalla, característico de la poesía erótica (p. 165).

Para finalizar se advierte cómo fue distribuido el texto virgiliano en el zurcido ausoniano, argumentándose que el centón tiene dos caras, la del significante, que es el texto creado a partir de Virgilio, y la del significado, que es el mensaje que su autor y la sociedad transmitieron. La primera cara es la que se mantiene incólume, según Carmigniani, la segunda es la que tiene un sentido nuevo, el cual se pretende mostrar en esta edición (pp. 168-169).

Como sucede en la versión de La Fico Guzzo, Carmigniani anticipa la edición utilizada (Green, 1999) y las referencias de los versos virgilianos usados por Ausonio identificados por Green, en su obra del año 1991. Seguidamente se accede al texto confrontado en el puede leerse la traducción del centón (pp. 171-217), que se caracteriza por seguir el texto latino verso a verso. Las notas al pie son sumamente útiles porque no reiteran los comentarios ya hechos, sino que amplían el análisis del poema desde una perspectiva filológica. La bibliografía, selecta y bien distribuida, completa la edición (pp. 219-226) de esta obra que es una contribución importante a los estudios sobre la literatura tardoantigua, que requiere de un número mayor de investigadores para defender su espacio en el contexto filológico argentino.